

# Presenças femininas em *A região submersa*, de Tabajara Ruas

Rui Sousa\*

## Resumo

Neste trabalho procuraremos analisar de que modo a presença feminina é fundamental no âmbito da obra *A região submersa*, de Tabajara Ruas. Teremos em conta, por um lado, o modo como o autor constrói e desconstrói as suas personagens de acordo com um imaginário ocidental sobre o feminino e com o ambiente de *film noir* subjacente à obra. Do mesmo modo, integraremos essas análises no contexto da presença feminina no período da Ditadura Militar no Brasil.

**Palavras-Chave:** Tabajara Ruas. *A região submersa*. Mulher. *Film noir*. Ditadura Militar.

A certo momento, num dos diálogos com Mariana, o detetive Cid Espigão afirma: “Eu respeito muitíssimo a condição feminina [...]. Para mim a mulher é a obra mais perfeita da natureza” (RUAS, 2002, p. 120)<sup>1</sup>. Essa consideração de Cid terá ecos constantes no decorrer da narrativa, pois, de facto, as mulheres ocupam um lugar central na vida do protagonista e nos acontecimentos que desencadeiam e fazem evoluir a acção, assim como na transformação que o detetive sofrerá enquanto ser humano. Procuraremos neste trabalho abordar o tratamento que Tabajara Ruas deu às mulheres no seu acidentado romance de exílio, tendo em conta não só as principais personagens femininas da obra, mas também uma perspectiva transversal acerca do lugar da mulher na sociedade retratada na obra. Teremos ainda em atenção os estereótipos culturais normalmente utilizados para construir sujeitos femininos, sobretudo os do âmbito do policial e do *film noir*, géneros tão importantes para a construção dessa original e complexa narrativa.

\* Nascido em Lisboa, em 1985, é investigador integrado do CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias) e dedica-se, enquanto bolseiro da FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia), à preparação de uma tese de doutoramento, junto à Universidade de Lisboa, sobre a construção artística de um imaginário moderno de sujeito, relacionado com a libertinagem, a maldição poética e a marginalidade heterodoxa, explorando a recepção desses modelos no Surrealismo-Abjeccionismo em Portugal. (E-mail: ruidnsousa@gmail.com).

<sup>1</sup> Por praticidade, indicaremos a partir de agora apenas a(s) página(s) dos excertos da obra de Tabajara Ruas entre parênteses.

*A região submersa*, que, como observa Vania Pinheiro Chaves (1999, p. 193), se destaca pelas “peripécias da feitura e divulgação” – dividindo-se a composição, como assinala propositadamente o texto no final, entre Julho de 1974, em Buenos Aires, e Outubro de 1975, em Copenhaga, a obra só seria publicada em 1978, já em Portugal, e chegaria ao Brasil apenas em 1981 –, é um rico e multifacetado trabalho de exposição, reflexão crítica e paródia do período de opressão vivido no Brasil no decorrer do golpe militar de 1964. Nesse sentido, e dada a importância das mulheres na narrativa, não estranhará que esteja representada nas páginas do livro a condição feminina no período e as diferenças entre aquelas que não se opuseram ao regime e as que, numa atitude a todos os títulos transgressiva, procuraram ter uma voz política activa e participaram nos movimentos de resistência. Observa Ângela Camana (2012, p. 15-16):

O governo dos militares era feito por homens e preferencialmente para os homens: quando apareciam as mulheres em documentos e fotos oficiais era como objeto decorativo, mulheres e filhas que apoiavam a figura do patriarca. A sociedade civil ainda mantinha a imagem das mulheres atrelada à maternidade e ao cuidado da casa, mesmo com a segunda onda do feminismo no seu auge.

Em um âmbito contrário ao governo, havia a militância política e a guerrilha. O combate à ditadura abarcou diferentes pessoas e atingiu diversos níveis, e tem na luta armada sua expressão mais intensa. Em um momento tão vivo de combate à ditadura há de se pensar que os movimentos oposicionistas incluíam a todos e todas, sem preconceito. A juventude revolucionária do final dos anos 60 e 70 lutava pelo mesmo projeto: derrubar a ditadura, mesmo que por meio da luta armada. Junto com este sonho, estava também o desejo de romper com determinados costumes, valores e relações sócio-afectivas [...]. A presença feminina, então, é um marco no processo emancipatório, pois apresenta uma mulher que vai em oposição à ordem estabelecida.

Como veremos, é essa dualidade que ajuda a moldar as mulheres de *A região submersa*, pois estão aqui presentes desde a mãe de um jovem estudante que entra na clandestinidade a duas amigas deste (uma que o trai e outra que representa exemplarmente a dignidade feminina na oposição), sem esquecer a caricatura grotesca de uma matriarca fascista e a sofrida mas também admirável mulher que convive com as dificuldades crescentes que a ditadura trouxe ao quotidiano das classes baixas brasileiras. A Senhora Gunter, Sarita, Mariana, a avó de CG e Olga são assim cinco facetas de uma problemática, gradações de um jogo de forças em conflito, que inclui ainda outras personagens como a sensual estudante Rita e a submissa esposa de Agnadelli.

Para completar o seu retrato, e dado que a obra começa por apresentar na sua “Parte 1” uma estrutura típica do romance policial, essas mulheres transportam consigo, em particular quando contempladas pelo olhar mitifi-

cador de Cid Espigão, traços típicos das mulheres que povoam um certo imaginário masculino simultaneamente intemporal e adequado ao contexto das investigações detectivescas e dos obstáculos que se colocam no caminho do herói masculino, aquele que, de alguma forma, repousa na “dicotomia religiosa que opõe a mulher-mãe à mulher-prazer” a que se refere Román Gubern (2005, p. 61). No entanto, é interessante verificar como a postura de Cid perante as mulheres nunca evidencia qualquer tipo de misoginia ou desrespeito, mas antes uma conjugação de encantamento e até mesmo receio e subjugação. No cerne de mais um desses casos de “abundância do corpo feminino”, que Affonso de Sant’Anna (1993, p. 12) justifica com a ideia de que “o homem sempre se considerou o sujeito do discurso, reservando à mulher a categoria de objeto” e de que, “portanto, ele se escamoteava, projetando sobre o corpo feminino os seus próprios fantasmas”, ganha força inequívoca a importância das mulheres para, no caso particular brasileiro da época, colaborar na resistência ao regime opressor e, numa leitura mais ampla, a singularidade do seu papel na própria organização da vida quotidiana e na definição do carácter dos homens. Isso está perfeitamente de acordo com as fortes transformações sociais que o século XX trouxe consigo, pois, como observa Françoise Thébaud (1991, p. 9), as mulheres foram “devoradas pela guerra, pela revolução ou pela ditadura, mas igualmente espectadoras e atrizes de uma formidável modificação das relações entre os sexos”.

O romance começa justamente no momento em que emerge a primeira das mulheres altamente codificadas que povoam a trama, que alterará para sempre a vida de Cid Espigão. A Senhora Gunter (pelo menos no imaginário do detetive) constituirá durante muito tempo uma ideia de mulher, que quase se sobrepõe à consciência de que ela também é um ser humano particular, com sentimentos e modulações, como a sua primeira descrição bem documenta:

Os olhos da mulher eram verdes – e profundos, imensos, aquosos, quase insultantes. Esse tipo de mulher que surge de repente, entre mármore e candelabros, mil vezes refletida nos espelhos das salas de espera dos cinemas de luxo e que é vista de relance – peles, chapéus, pacotes – através do vidro gotejante dum táxi num tumultuoso anoitecer de sexta-feira; essa espécie de mulher que ao afastar-se do elevador lotado permanece na lembrança dos homens como vago, indelével perfume, e que carrega um permanente véu de neblina encobrindo a idade. (p. 11)

É muito intensa a dialética entre o particular e a universalização das características da Senhora Gunter, bem patente na relação entre as expressões “da mulher” e “esse tipo de mulher” ou “essa espécie de mulher” – essas ainda reforçadas pela explícita associação ao cinema e aos domínios do onírico. A avassaladora presença da Dama das Luvas – nome que constituirá um emblema de mitificação da personagem, representando-a por um

dos adereços icônicos de um ideal de *glamour* feminino – é exemplarmente representada em termos de processos narrativos pela omissão das falas de Cid no decorrer do primeiro diálogo entre os dois (p. 14-15), do mesmo modo que a sua associação à Esfinge [“A senhora Gunter escutava-o distante como a Esfinge” (p. 13)] ajuda a construir a aura de enigmatismo mítico dessa tipologia de mulher e do ambiente de romance policial que se deseja desenvolver. Até mesmo aos olhos de uma outra mulher, como Olga, a senhora Gunter é descrita pelos traços de aristocracia elegante e sedutora que enformam o seu retrato imaginário: “Uma coroa muito fina. Eu espiei há pouquinho. Toda elegante, e luvas e chapéu. Parece que vai numa festa.” (p. 24). Até ao final da narrativa, Cid nunca conseguirá escapar completamente ao fascínio que sente por essa senhora, simultaneamente cordial e distante, sobretudo ao encanto dos seus olhos, que, como veremos, são um dos núcleos mais relevantes do imaginário de sedução das várias mulheres com que o detetive cruzar-se-á na sua investigação. É por via de uma ligeira nuance nos olhos que Espigão percebe o ampliar da tensão emocional da sua cliente no segundo encontro [“Havia alguma coisa errada com o verde dos olhos ou talvez fossem desses olhos que mudam de cor conforme o dia.” (p. 25)]. São esses olhos o que Cid parece temer mais naquele conjunto inebriante quando se reencontram antes da ida dele a Brasília [“Os olhos dela não haviam perdido o poder de envolvê-lo como uma rede [...]. Para não ficar exposto ao perigo daqueles olhos, Cid passou a sua mirada ao redor e viu grupos de pessoas conversando.” (p. 161)]. São esses olhos que a identificam anos mais tarde, quando Cid e um companheiro trabalham numa mudança em sua casa, até pela repetição dos adjectivos caracterizadores utilizados na primeira descrição [“A mulher que tocava volveu o rosto que se refletia no espelho em frente. Tinha os olhos verdes. E profundos. Imensos. Aquosos. Quase insultantes.” (p. 298-299)]. E, numa maravilhosa transformação simbólica, é por via do olhar dela que Cid se apercebe da humanidade magoada daquela mulher e do facto de finalmente ter conseguido escapar ao encanto, concluída que está a sua transformação interior:

Ela tirou os óculos. Cid apanhou outro cigarro. Não queria – não podia – ser envolvido pela malha daqueles olhos [...]. Compreendeu que agora podia olhar seus olhos sem medo. Tinham perdido a imponência e o mistério. Estavam apenas muito abertos, perplexos, e perdidos numa região nebulosa. (p. 305)

Ao iniciar a sua missão de detective, Cid é imediatamente confrontado com outra forte presença feminina que ameaçará o rumo dos acontecimentos, quase como se replicasse na sua busca por Sérgio o caminho tortuoso de Ulisses na *Odisseia*. A atracção por Sarita, acompanhando uma vez mais uma descrição de grande lirismo simbólico, é imediata: “A figura correspondia ao som que os lábios emitiam. Algo que parece que já vai se des-

manchar ou que aparentemente é muito frágil e é preciso cuidar como uma peça rara de porcelana. Cid chegou a se afastar um pouco.” (p. 16) No caso de Sarita, é o sorriso que se assume como emblema recorrente, “o tal sorriso que tinha o privilégio de se transformar em arco-íris” (p. 39). Não deixa, contudo, de ser radicalmente diferente a alcunha que o detetive lhe atribui, “Miudinha”, que, numa leitura geral do percurso da personagem, espelha muito bem a sua fisionomia, mas também o seu carácter, tão ambíguo e resvalante, aliás, como o arco-íris do sorriso. Todos os seus gestos e comentários são, de certo modo, paradoxais, como Cid comenta no segundo encontro com ela, no qual se destacam algumas sugestões de sedução. Sarita brinca com Cid, assustando-o [“Saltou quando lhe cutucaram as costelas.” (p. 36)], dá sinais de algum interesse pela sua actividade, desvia de certo modo a sua atenção [“Finalmente encontrou o que buscava – um espelhinho. Mirou-se, coqueta, retocou o desenho da sobancelha com minucioso cuidado.” (p. 37)] e acaba por surpreendê-lo com a flutuação da intimidade [“Primeiro me cutuca as costelas, depois me chama de senhor. Quem entende esta meninada, meu Deus!” (p. 37)].

Sarita conduz Cid ao primeiro grande cenário de confusão em que este ver-se-á envolvido, a festa em casa de CG. No decorrer dessa festa, são várias as modulações da sua atitude para com o detetive, entre o amistososo e o camufladamente agressivo. Também é nesse contexto que se definem algumas das suas características, como o gosto por Vivaldi, em contraste com a identificação quase total entre CG e Wagner (esse contraste é relevante tendo em conta que Sarita não era inicialmente adepta de perspectivas fascistas, como o anfitrião da festa). Também é ela quem faz uma descrição de Rita, outra das presenças femininas na festa, que desvia por momentos a atenção do detetive e que tem um papel importante, ainda que involuntário, no decorrer dos acontecimentos, pois é ao sentir-se mal e ser conduzida por Cid até à sala blindada que este contempla estarecido a iconografia fascista da organização que combaterá e de que Sérgio, na confusão, consegue escapar. Atentemos, antes de prosseguir, na descrição cheia de beleza que se faz do heróico percurso de Cid na ânsia de salvar a bela rapariga desmaiada, peculiar exemplo da atitude do protagonista para com as mulheres, entre um desejo difícil de reprimir e um cuidado devoto, mesclado com um ideal de heroísmo que contamina toda a iconografia de detetive que ele assume e que vai sendo desmontada ao longo de toda a narrativa:

Bastou tê-la nos braços (o alvo e fino pescoço balançando como o pescoço dum cisne morto) para que começasse a ver nas pessoas – que nada faziam para ajudá-lo – olhares de franca reprovação. É verdade que se esforçou todo o possível para não olhar os seios, branquinhos, que perigosamente ameaçavam saltar do decote, mas, quando passou as mãos pelas pernas (macias, mornas, meu Deus) para erguê-la, sentiu – claro como clarão –, se a elegância permite expressar-se dessa forma redundante, a gana – corajosamente

te reprimida – de levar a mão (ávida, sim, senhores jurados!) por outras regiões também macias e também mornas [...]. Desceu heroicamente a escadaria. Seria magnífico se houvesse archotes incrustados nas paredes ou escudos trespassados por lanças e machetes, como nos filmes de Errol Flynn. Carregar uma menina de longos cabelos louros – pálida e etérea – sem sentidos, por uma escura escada de pedra em forma de caracol, é uma graça que não se apresenta muito seguida na vida de um homem. E nem sempre é merecida. Cid achava que merecia. Era, pelo menos nesse momento, um Cavaleiro Imaculado.

De certa forma, Cid é, durante muito tempo, uma versão algo débil de um sujeito que se apaixona pelas mulheres com relativa facilidade. O encontro com Sarita, na sequência da festa, é ilustrativo. Primeiro por via da descrição do olhar encantado (e deliberadamente comparado ao de uma câmara) do detetive, que se conjuga, como noutras ocasiões, com um ideal de interferência do estado de espírito que as mulheres desencadeiam na percepção da atmosfera do mundo envolvente:

Carregada de livros e cercada de colegas, ela descia a escadaria refulgente de sol. Ficou olhando-a estático no banco, como se olhasse através da lente de uma câmara fotográfica, quando tudo silencia e se transforma e os objetos adquirem nitidez aguda e os movimentos ondulações de película em câmara lenta. Da irradiação do calor, das folhas, das buzinas e das sombras formou-se uma certeza que o obrigou a admitir que era meio-dia de verão mais que meio-dia de segunda-feira. (p. 69)

Depois, na explícita referência aos ocultos desejos amorosos dele, no momento em que, com agressividade forçada, a convence a conversar um pouco: “Caminhavam lado a lado, em passos curtos de namorados, o trânsito rugindo à direita, a correnteza silenciosa à esquerda (dois rios paralelos indo na mesma direcção, pensou o detetive e imediatamente envergonhou-se)” (p. 71). Sarita nada tem, contudo, de sentimental ou inocente. Quando se voltam a cruzar, anos mais tarde, no âmbito do plano de vingança do ex-detetive, todas as manchas e até mesmo taras da sua personalidade sobressaem. Assim como também se percebe que Cid tem muito mais dificuldade em agredi-la que a Lolo, Agnadelli ou CG, justamente por ser uma mulher, algo que quase precipita um gesto de desistência e que desencadeia todo um sentimento de melancolia em que ganham forma outros rostos da trama, particularmente os de outras mulheres:

Um tapa estalou no rosto, os cabelos negros se espalharam como assustados, o corpo se encolheu na areia, a água do rio molhou seus sapatos e o detetive particular Cid Espigão foi sacudido por uma súbita tristeza: um corpo pequeno, indefeso e soluçante está caído na areia, os pés molhados pela água do rio num anoitecer tão frio. Olhou o Smith and Wesson .38 na sua mão e dominou a tempo o impulso de jogá-lo den-

tro do rio. Guardou-no no bolso e começou a se afastar, a coisa crescendo dentro do peito até tomar forma de pena, primeiro de Sarita, depois de Olga, de Lolo, da senhora Gunter e por fim de si mesmo, não precisamente pena de si, mas das coisas que não aconteceram, que não lhe aconteceram, que, como Mariana, não chegaram a acontecer. Não permitiu-se pensar em Mariana caída na areia da praia, os pés molhados. (p. 345)

A reacção de Sarita, ao ser espancada, é de todo surpreendente, indicando um inequívoco masoquismo erotizado [“Ela tinha baixado a alça do vestido e segurava os seios. O brilho dos olhos acompanhava o passeio da pequena língua nos lábios. Implorou, com voz rouca: – Me bate outra vez.” (p. 345)]. Essa fraqueza de carácter ganhará corpo na fluida descrição, utilizando essa característica de estilo da narrativa que passa pela

quase impossibilidade de separação da voz do narrador heterodiegético da fala ou pensamento das personagens, sobretudo do protagonista, pois se apresentam ligados, cruzados, confundidos de modo quase alucinatório, discurso narrativo, discurso indirecto livre e discurso directo das personagens (CHAVES, 1999, p. 195),

do contacto físico entre ela e Cid, entre frases expressando os motivos da traição que a levou a desistir do sonho de contribuir para a construção de um mundo diferente e a entregar Sérgio (p. 349-350).

Pensando estas três personagens bastante distintas – Senhora Gunter, Sarita e Rita –, à luz de um imaginário das mulheres típicas do policial e do *film noir*, parece-nos que se poderão identificar nelas algumas das diferentes características típicas da *femme fatale*. No entanto, visto que esses atributos nunca se conjugam plenamente numa única mulher, essa tipologia feminina não marca presença efetiva no romance.

Alguma da aura de mistério e da beleza glamorosa e visualmente forte da Senhora Gunter parecem aproximar-se de um dos aspectos típicos do imaginário da *femme fatale* definidos por Débora Sofia de Carvalho (2011, p. 56):

A força e o domínio da *femme fatale* também são evidenciados pelo enorme poder visual que possui. Ostenta uma preeminência visual e, mesmo estando em plano de fundo, atrai o foco para si [...].

A *femme fatale* tem uma beleza extrema, uma perfeição quase irreal, com roupas e jóias brilhantes, cabelo cuidadosamente arranjado e uma maquilhagem ostentadora.

Sublinhe-se que, na sua primeira aparição, a Dama das Luvas havia sido comparada a uma Esfinge, que é, como observa, por exemplo, Mário Praz (1977, p. 180), um dos mitos antigos mais prolíferos desse imaginário das mulheres dominadoras, que teve notáveis ecos numa certa tradição



herdada do Romantismo. Contudo, juntamente com o efeito de dominação que os seus olhos tinham sobre Cid, também a própria Senhora Gunter foge a qualquer tipo de enquadramento fatal. Não só nunca tenta seduzir deliberadamente o detetive como também não consegue fugir de uma postura de algum modo conservadora e dedicada à família, incapaz de ter outra independência além daquela que a fortuna lhe garante. É uma mulher devastada, infinitamente humana, e não a gloriosa diva majestosa dos primeiros retratos, que sai de cena depois do último diálogo com Cid: “Começou a afastar-se vagarosa, sem dizer até logo, sem olhar para trás. Viu-a descer as escadas de concreto em passo vacilante, um pouco pálida, carregando seu invisível fardo, aparentando um frio sem remédio” (p. 309-310). Esse diálogo é, aliás, em certo sentido, uma espécie de busca de redenção por parte da mãe de Sérgio, ciente que está da verdadeira onda negra que se abateu sobre Espigão desde a sua aparição. Algo que nem o processo memorialístico de circularidade com que começa o capítulo final – trazendo-a à cabeça de Cid como a “mulher mais elegante a que seus olhos jamais foi dado contemplar” que um certo dia entrou no seu escritório e inverteu o rumo da sua vida, para melhor introduzir a ironia de ter sido Sérgio a dar finalmente com ele (p. 353) – consegue apagar.

Sarita e Rita, por seu lado, poderão, em parte, representar os aspectos mais ligados à sexualidade da iconografia da *femme fatale*. Observa Débora de Carvalho (2011, p. 52):

*A femme fatale é marcada pela assumpção de uma sexualidade sem remorso. Ela é uma mulher calculista, manipuladora, cruel, e usa a sua atracção e poder sexual para conseguir atingir os seus objectivos, que se relacionam com a sua ganância e luxúria. É um tipo de mulher mais forte e subversiva, procurando liberdade, dinheiro e o prazer. É decidida e sabe o que quer, não se importando com o que tem de fazer para o conseguir [...]. Um dos axiomas do *film noir* é “o mundo é um sítio perigoso”. O mundo *noir* é especialmente perigoso para o protagonista que se deixa enredar pela *femme fatale*.*

Já vimos como Sarita é uma personagem flutuante e enganadora, que trai Sérgio sem que este o perceba, seduz e manipula Cid, utilizando, de alguma forma, a sua beleza (representada por exemplo no gesto de tocar nele ou no acto de se maquilhar enquanto conversam), e o conduz a locais perigosos, como a casa de CG (um exemplo desse mundo *noir* em que o protagonista é subitamente introduzido) ou a empresa de Agnadelli. Também as revelações que ela faz ao ex-detetive quando este a pune e as considerações que Cid troca com Sérgio no final, procurando ambos entender o seu comportamento, constituem exemplos de uma mulher calculista e cruel, apenas preocupada com os bens materiais [“Está bem na vida. É médica, bom apartamento, bom carro, bom salário. O que sempre quis, suponho.” (p. 357)], ideia que ressoa um pressentimento que Cid tivera, ao



pensar nos “seus olhos escuros e na sua maneira de pronunciar a palavra ouro” (p. 237). Também fica bastante claro no episódio da festa que Rita é essencialmente uma mulher de sexualidade livre e despreocupada, talhada para a sedução. Sarita salienta justamente essa característica: “Quando ela não está na Pinel está no bar da Reitoria caçando estudantes. A Rita é mais fácil de encontrar que certas pessoas” (p. 46). Não sobram dúvidas algumas também da sua sedução de tipo sexual, quando diz a Cid, ao se reencontrarem: “Sabe, simpatizei demais com você. Nunca transei com um pesquisador. É uma experiência fantástica para mim.” (p. 54) No entanto, ambas acabam por fugir ao ideal da *femme fatale*. Sarita porque, além de nunca se relacionar diretamente com o detetive durante esta primeira fase em que o manipula em nome de interesses perversos, exibirá na sua derradeira aparição um erotismo de teor masoquista e submisso, completamente contrário ao comportamento dominante das míticas mulheres castradoras. Por seu lado, nunca se percebe em Rita qualquer tipo de intenção maldosa e, se ela de algum modo interfere na investigação de Espigão, é por mero descontrolo provocado pelo consumo excessivo de álcool e drogas. Além de que a fragilidade física que a retira de cena elimina qualquer possibilidade de um papel mais decisivo na trama, contribuindo mesmo, como vimos, para a fuga de Sérgio e, assim, para a continuidade da resistência. São, uma vez mais, personagens absolutamente humanas, que fogem ao enquadramento arquetípico convencional.

Opondo-se totalmente a Sarita, surgirá, entretanto, a personagem de Mariana. Igualmente estudante universitária e amiga de Sérgio, ela é também uma mulher de beleza e encanto consideráveis. Contudo, não só a sua postura cívica e as suas convicções políticas e morais se encontram totalmente nos antípodas, como também o tipo de sentimento amoroso que desperta em Cid é de natureza diferente. Quando se prepara para se encontrar com ela, antes de a conhecer, o detetive começa por deixar à solta o seu delirante imaginário, sonhando justamente com uma mulher adequada ao perfil da *femme fatale* [“No ônibus foi sonhando, vendo rosas vermelhas e secretas mulheres de vestido negro, longas piteiras, perfumes perigosos.” (p. 116)]. Nada disso encontrará em Mariana. São várias as reacções de puro êxtase amoroso ao contactar com a firme companheira de luta de Sérgio. Reacções provocadas sobretudo por traços da rapariga de cariz bem mais lírico que físico, tendo até, em certo sentido, uma carga de enigmatismo intemporal: “Os cabelos eram como o brilho do sol ao meio-dia nas pedras da praia de Itaguaçu. Os olhos eram habitados por sombras curvas.” (p. 117); “Tinha uma voz salgada, que obrigava a recordar algo obscuro no passado – ou que talvez ainda não tivesse ocorrido” (p. 117); “Ela sorriu. O sorriso escapou-lhe. Como foi? Por que esse transtorno com as palavras, os gestos? Por que é tão difícil olhar para ela?” (p. 118). A timidez desta última observação poderia ser resumida na leitura engenhosamente paródica que o narrador utiliza para evidenciar a efeverscência interior que Espigão experiencia:

Pequeno memorial dos sentimentos do detetive particular Cid Espigão nesse momento (a ordem não altera necessariamente o produto da soma dos sentimentos): a) vontade de se ajoelhar e adorá-la; b) vontade de dançar um frevo mesmo sem sombrinha; c) vontade de puxar do lápis e escrever um verso de amor veemente; d) vontade de dar um beijo na careca reluzente do sisudo senhor sentado na mesa ao lado. (p. 117)

Mariana é, como a Senhora Gunter, profundamente marcada pela carga simbólica conferida ao seu olhar. Nesse primeiro encontro, é notória a força desses “dois olhos indecifráveis” (p. 119), constantemente em movimento (de novo a sugestão enigmática da Esfinge), “que lhe recordavam fundo de oceano, movimento lento, sombras” (p. 122), ou seja, todo um outro ritmo vital, que, a par dos cabelos dourados e da rosa vermelha que ela trazia consigo, perturbam irreversivelmente o protagonista:

Precisava pôr o cérebro a funcionar. Era pago para isso. Não para ficar vagando como um malandro e com o coração batendo como um idiota só porque aparece uma menina com cabelos de sol e olhos de sonâmbulo com uma rosa vermelha na mão. A rosa vermelha. Depositou-a na fórmica com marcas de copo e olhou-a embevecido. (p. 123-124)

A presença dela desinquieta-o sentimentalmente, ao ponto de invadir os recorrentes delírios por via dos quais Cid vai idealizando diálogos que nunca chegaria a ter ou diferentes sequências para os acontecimentos futuros:

Algo terrível, Mariana, dirá. E dirá: você me recorda Itaguaçu. Baixará os olhos (é um ser ridículo), ela poderá rir dele, poderá humilhá-lo, poderá enlouquecê-lo se quiser (ficará olhando para o chão), a voz de Lolo brotará, você padece de uma profunda insegurança social, Docinho, você é apenas essas tardes de domingo, você todas essas tardes de domingo. A escola noturna, Mariana. Álgebra até à madrugada. Inglês, francês, entradas e bandeiras. Pra quê? Pra nada. Estudaria Direito, Mariana. Seria o campeão dos fracos e oprimidos. Doutor Espigão, às suas ordens. (p. 143)

Os subsequentes encontros entre o protagonista e Mariana ajudam a aproximá-la, em alguns aspectos, de um outro dos tipos que Débora de Carvalho (2011, p. 69-72) comenta na sua tese, o da mulher independente:

A mulher independente, muitas vezes, surge como investigadora. Não como profissional, posição essa ainda reservada aos homens, mas como uma investigadora temporária, gerada por meio de certos acontecimentos e circunstâncias, geralmente para ajudar o homem que ama. Usa a sua nova posição na esfera social para investigar e resolver os enigmas do crime [...].

Para além da mulher independente percorrer uma aventura, ao investigar no mundo sombrio do noir, ela também engloba o romance [...]. A investigação realizada, girando em torno do herói, permite, ainda, a esta mulher, testar o seu parceiro antes de se entregar ao seu amor e ao casamento.

Mariana colabora, de facto, com Cid e desde o primeiro momento se desenvolve uma relação de provocação e protecção mútuas. Exemplo notável é a sequência em que o detetive volta a encontrar Aldo, entretanto retirado do hospício, no local que Mariana lhe indicou como sendo aquele para o qual haviam levado Sérgio quando raptado. Espigão exhibe a sua única verdadeiramente evidente nota machista, num primeiro intuito de a manter longe do perigo [“Sem discussão, juvenzinha. Isto não é assunto para mulheres. De maneira nenhuma” (p. 148)]; ela, que reage mal a essa consideração, acaba por compreender quando ele considera estratégico dividirem-se, exibindo sinais evidentes de preocupação com ele, que o deixam poeticamente radiante [“O detetive particular Cid Espigão – dez anos de atividade – teve o brusco pressentimento de que o céu se abriria e deixaria cair uma lenta garoa de salmos, sonatas, poemas.” (p. 149)], e por atentar no facto de ele não conseguir dirigir-se a ela pelo nome; finalmente, Mariana acabará por salvar Cid do perigoso interrogatório militar [“Porque a pequena mão morena empunhava uma Beretta .22, curta, automática, cabo de madrepérola e suaves cintilações purpúreas, que silenciosa e competentemente foi encostada nos lábios mudos de assombro do tenente ou capitão.” (p. 155)]. Essa cumplicidade, construída através da partilha de experiências de grande tensão emocional e do combate a um adversário comum e que de facto poderia indicar um teste mútuo das capacidades antes do encontro amoroso posterior, não conduzirá contudo ao desfecho previsível, e os efeitos de Mariana em Cid revelar-se-ão sobretudo depois da morte dela. É de grande beleza trágica esse capítulo em que à plenitude amorosa se segue a marca da impossibilidade. Esses dois diferentes estados, verdadeiros pontos de viragem na vida do herói e na própria trama, são brilhantemente conjugados num dos mais significativos momentos de diferentes tempos perceptivos dos acontecimentos relatados, o imediato e o já consciente do seu desfecho:

O detetive Cid Espigão apenas teve certeza da intolerável lucidez que o atravessou e pressentiu com perfeição que se possuiriam novamente sobre a esteira de cordas e que os gemidos de gozo que dela arrancaria o acompanhariam para sempre em algum território secreto sempre vivo da memória e que o longo passeio pela beira da praia, pisando a espuma que avançava e recuava, e que a impossibilidade de decifrar o ser que lentamente nascia no limite do mar e da terra seriam o presságio duma viagem interior maior e mais terrível – ainda sem destino. (p. 235-236)

Quando Mariana morre, a sua identidade de personagem cruza-se plenamente com a realidade histórica retratada no romance, conferindo-lhe um lugar entre as mulheres que lutaram em nome de convicções políticas e por elas foram estereotipadas, uma vez que “tinham escrito num pedaço de madeira e amarrado a seu corpo com arame assim fazemos com os comunistas” (p. 238), em contraste com a alienação conformada, por exemplo, da esposa de Agnadelli. Lembra Mateus Gamba Torres (2010, p. 102-103, grifo do autor):

Nesse mundo a *mulher comunista* rompe com os padrões para ela estabelecidos, questionando valores que eram a ela impostos. Tal processo acontecia aos poucos. Inclusive existia entre elas uma relação conflituosa que estabelece com a militância, à medida que aponta elementos que configuram a identidade feminina, compondo um repertório mais ou menos delimitado de reconhecimento coletivo sobre moça “direita” ou de família. Tal repertório não era aplicável às moças militantes, pois seus comportamentos rompiam com algumas regras de recato que deveriam ser seguidas [...]. O estereótipo de uma mulher *liberada*, *piranha*, *galinha*, em detrimento da mulher direita, estabelece-se na mesma contraposição entre bem e mal, estabelecido entre o capitalismo, cristão e ocidental e o comunismo, ateu e oriental.

A lucidez que Cid reconhece em Mariana, e que muitas vezes é representada pela natureza sonâmbula dos seus olhos, acaba por ser absorvida pelo protagonista, algo simbolizado pela verdadeira junção de olhares que ocorre, definindo uma nova maneira de encarar o mundo e a vida: “Estava em gestação silenciosa e dolorida dentro de si uma outra maneira de ver – e essa maneira nova trazia muito da maneira de ver de Mariana – e, assim, em breve, seus olhos teriam não só o orvalho claro e frágil de sua visão de antes mas também a calma lenta e profunda dos olhos de Mariana.” (p. 244)

Juntamente com Mariana, Olga é a outra mulher que ocupa um espaço positivo na vida de Cid, dividindo com a jovem comunista o espaço dos genuínos sentimentos emocionais do protagonista, embora com uma diferente especificidade, advinda do contacto muito mais prolongado. Ela é, por outro lado, de todas as mulheres da trama, a única que não faz parte do mundo turbulento para o qual o detetive é empurrado. As diferenças alargam-se à sua condição social inferior, à ausência de qualquer referência a uma educação superior (o que não impede que se assinale com alguma evidência o facto de ser uma apreciadora da leitura), à dimensão quotidiana da sua consciência política, o que permite que seja mais uma voz do povo oprimido que procura sobreviver no árduo trabalho de cada dia. É essa a apresentação que o próprio “Docinho” faz dela:

Olga, tenaz e obtusamente, se recusava a ver a magnificência, a necessidade e o abastado porvir da nobre profissão de detetive particular. Lamentavelmente, Olga não tinha visão. Uma pessoa que passa o dia inteiro servindo cafezinho atrás de um balcão acaba perdendo a visão das coisas. (p. 21)

Apesar de ser também fisicamente diferente de todas as outras – sobretudo por ser uma representante das afro-brasileiras –, Olga não escapa contudo aos ideais de beleza da maioria das mulheres descritas. E a sua simplicidade não impede que seja muito evidente uma personalidade forte, de grande dignidade e firmeza, como expresso no momento em que a Senhora Gunter a vê:

A senhora Gunter mostrava uma máscara de incontrolado espanto ao ver a porta do banheiro abrir-se e uma negra alta, decote imenso no vestido amarelo, atravessar majestosamente a sala, apanhar, sem dizer palavra nem olhar para os dois, atônitos em suas cadeiras, um grosso livro em cima da escrivaninha, dirigir-se à porta, abri-la e desaparecer, soberana. (p. 31)

São várias as situações em que Olga se assume como porto de abrigo de Espigão. De diferentes formas, porém, pois, se numa primeira fase ela é essencialmente o reduto no qual Cid encontra o moderado apaziguamento face ao louco avolumar dos acontecimentos inesperados, na “Parte 2” da obra constituirá o único elo com o passado genuinamente de confiança, que não traiu Cid, como Lolo, nem precisa de qualquer tipo de chantagem para ajudá-lo, como Giovani. A primeira situação é perfeitamente ilustrada pelo momento imediatamente a seguir ao interrogatório tenso com que CG, Agnadelli e Félix procuram testar e intimidar o detetive, com a sugestão final do regresso ao conforto dos seios a sugerir uma variante da protecção maternal:

Nos braços de Olga, tudo foi voltando a um tempo primitivo, a uma origem imemorial, ao preguiçoso desaparecer de tudo [...]. Antes que tudo desaparecesse, lembrou que tinha esperado sentado nos degraus de madeira, a cabeça enfiada entre os joelhos, e que cochilara, e que o roçar dos passos na escada o despertou, e que não admitiu que esses passos lhe traziam segurança, e que a surpresa nos olhos dela era também um brilho alegre, e que ambos não puderam disfarçar o alvoroço, e que tentaram ser irônicos, e que suspirou tão fundo que abriu um vácuo luminoso no escuro quando afundou a cabeça no morno dos seios de Olga. (p. 136-137)

Muitos anos mais tarde, quando a prisão de Cid os separou, e Olga pensava ter sido abandonada, é ela novamente que, lidando com ele como se fosse um menino indefeso (a alcunha com que constantemente se refere a ele, mesmo em momentos de grande tensão desiludida, “Docinho”, é significativa), o salva do estado fisicamente precário em que caíra depois da fuga:

– Docinho. Pobre Docinho! Que fizeram contigo? Que fizeram contigo, meu Deus?

A caminhada pelas ruas tomadas de névoa misturou-se ao pesadelo que teve essa noite, e o pesadelo confundiria depois com a penosa subida pela escada de madeira rangente, com o indicador de Olga assustadiçamente sobre os lábios, com os súbitos faróis de carros que surgiam da neblina e o gelo no estômago durante o salto para o trem e os dentes do cão policial rompendo a fralda da camisa e a angústia dos dedos que escorregavam no teto do vagão e a vontade de chorar sentado na esquina escura, o nervosismo de Olga ao tentar abrir a porta sem poder encontrar a fenda para a chave e depois o alívio do corpo caindo na cama, a sopa quente, a água morna lavando a perna, os comprimidos para dormir, a paz do fogareiro sobre a mesa. (p. 282)

O que mais destaca Olga, contudo, é o significado que adquirirá na vida de Cid, quando finalmente ele completa a sua transformação psicológica. No diálogo em que Cid se despede dela, anunciando que partirá novamente, é evidente o peso que essa situação tem para ele, fazendo dela muito mais que a assídua companheira de cama que parecia ser no início: “A tristeza que acompanhava Cid desde a Praça Argentina subitamente adquiriu uma qualidade física – peso –, e ele pendeu o corpo, se tornou esgotado, sem forças, pensou em apoiar a cabeça contra a fórmica da mesa.” (p. 312) Desespero que ficará devidamente explicado no lamento com que encerra esse capítulo [“Vou-me embora, Olga. Vou-me embora, prenda minha.” (p. 313)] e na declaração final, arrebatadora, de um homem muito mudado pela vida, que descobre finalmente em quem poderá confiar:

Quero que você venha viver comigo, Olga. Vai ser uma vida perigosa. Não, não diga nada ainda. Vai ser perigosa e não vai ser confortável. Vai ser uma vida louca, dum lado para outro, mas você nunca mais vai tornar a ser escrava de vagabundo nenhum. Não. Não quero que você responda já. Quero que você pense [...]. Eu vou voltar daqui a seis meses. Se você não quiser ir comigo eu volto em mais seis meses. E torno a voltar. E assim sempre. Toda a minha vida. Porque eu te amo. (p. 350)

Essas duas mulheres, Mariana e Olga, propiciam um interessante desvio no percurso normal dos heróis dos romances policiais e do mundo *noir*. Diz Débora de Carvalho (2011, p. 39-40):

Ao iniciar a sua investigação o detective entra no mundo *noir*, ameaçador e perigoso, que requer que ele enfrente vários obstáculos que não são mais do que um teste aos seus poderes e à sua integridade. Estas obstruções, depois de haver uma ruptura da ordem, são representadas pelos seus adversários masculinos e também pela figura da mulher, que aparece como um desafio ao protagonista. O detective, para além da sua visão cínica da humanidade, tem uma atitude

misógina, e tem de se manter invulnerável face à ameaça da figura feminina [...].

A mulher, neste contexto em que o herói é o detective, representa o perigo das obrigações familiares (e sociais), pois, como sabemos, o detective é solitário e individual por natureza. Por outro lado, também existe a mulher que rejeita o seu lugar convencional e seduz, eroticamente, o detective, tornando-se, então, um teste ao herói, uma vez que este para se manter como uma figura da lei tem de se proteger do envolvimento sexual.

Será verdade dizermos que essas duas personagens problematizam a identidade de detetive solitário, independente, falsamente durão, cheio de tiques que Cid procura assumir e que o narrador vai desconstruindo, permitindo ao leitor o acesso ao que realmente ele pensa e sente e ao inequívoco contraste entre o que é nele natural e o que a iconografia profissional produz. No entanto, sendo elas os dois grandes cernes da transformação emocional de Espigão, nunca se assumem como obstáculos à sua missão e muito menos como perigos que ele tem de saber vencer para manter a sua identidade masculina. Ele consegue alcançar a plenitude dessa identidade, sim, quando percebe em Mariana um rumo justo e digno e em Olga a possibilidade de construir uma vida, mesmo tendo em conta o perigo que esse rumo representa e que não existia no momento em que nunca imaginou sequer dar esse passo. É das duas que Cid insistentemente se recorda em momentos de grande perigo e nervosismo, como se, apesar de, em certo sentido, essas lembranças contribuíssem para a ridicularização que o narrador dele vai fazendo, fossem ainda uma protecção contra as forças maléficas. Veja-se, sobretudo, a sequência em que Cid assiste ao assassinato de Humberto II, atrás de uma cortina, em que frases como “Você olha através do suor através do medo através da espuma da onda e através do sal das palavras de Mariana, crispadas, rubras, inaudíveis e diz saio agora mas não dá um passo – a cortina é um ventre, detetive” (p. 205) ou “Mudo. Que há contigo, Docinho? Olga de lábio rútilo, Olga de seios negros, Olga de olhar sarcástico. Você olha seu sexo murcho, não sei o que há comigo, ando muito cansado e ela não é a primeira vez que você nega fogo Docinho (p. 208)” documentam essa presença constante das duas mulheres na mente de Cid, que, inclusivamente, são fundidas num dos episódios em que o medo potencia diálogos interiores bastante íntimos e ridículos:

Você não pensa em sexo desde que pisou a escada do avião, boneco, apesar das pernas da aeromoça. Desde que viu Mariana. As calcinhas, meu amor, sim, baixa. Aqui não, brada Olga, indignada, mas você está fervendo, está convulso, está inchado, dilatado, ninguém vai ver meu amor, meu amorzinho, suas veias contraídas, ferventes, entrando o pó pelas narinas arfantes. (p. 203)



Em contraste com todas as outras mulheres apresentadas, é ainda importante a tenebrosa presença da avó de CG, cujas aparições são circunscritas apenas a momentos de grande ameaça, constituindo uma emblemática conjugação da deformidade física (o seu retrato é todo ele construído por indícios de envelhecimento decadente e vicioso) e do carácter vil dos opositores de Cid, os “Quatro Cavaleiros do Apocalipse” que o título completo da primeira edição da obra aponta como alvos. A aparição final, que daremos como único exemplo, concentra todos os aspectos relevantes da descrição, o vestido negro, a decadência física, a pistola também de outros tempos, a garrafa de uísque, as medalhas reveladoras da tradição militar da família, o riso sádico e cruel:

Não vê mas sabe que a velha usa o mesmo vestido de veludo negro dos dois encontros anteriores, que seus frágeis, repelentes braços estão caídos sobre as pernas e que as mãos enrugadas empunham uma pistola de bucaneiro do século passado e que há uma garrafa de uísque rigorosamente neutra ao lado da poltrona e que essa sutil, discreta cintilação é o ouro duma das medalhas que pendem do peito da velha [...]. A esteira alva que risca o escuro deve ser o braço da velha apontando para o corredor. Cid tira o revólver das mãos enrugadas com uma lenta repugnância, examina bem de perto o rosto gretoso e surpreende o riso terrível que a velha estava guardando, que endurece a boca da velha, que lhe acende um brilho morto nos olhos, e lhe fornece uma astúcia de gerente de banco, vulgar, implacável, subreptícia. (p. 239-240)

Concluiremos esta reflexão com a referência a um episódio que demonstra como a presença feminina é fundamental para a experiência que Cid tem de Porto Alegre e, provavelmente, do mundo em geral. No momento em que regressa à casa depois da morte de Mariana, e antes de ser capturado, o ex-detetive faz um longo périplo pela cidade, despedindo-se dos vários recantos que sabe ter de abandonar em nome da causa e da vingança que agora o ocuparão. Nesse périplo vai-se cruzando com a multidão, da qual as mulheres nitidamente brilham, também por via da repetição:

A Rua da Praia transbordava de gente – jornaleiros, desocupados, mulheres, estudantes, carteiros, vigaristas, mulheres, vendedores de bilhetes, mulheres, seguramente policiais –, e quando se aproximava do Café Rien, estranhando que já não sentia o impulso automático de ir tomar um cafezinho no balcão, de olhar as pernas das moças que serviam e de balbuciar uma proposta sem vontade, disse adeus Rua da Praia. (p. 244)

É, portanto, uma mulher colectiva, uma mulher com múltiplos rostos, facetas e actividades que preenche o quotidiano de Cid Espigão e paira pela sua atormentada memória, no momento em que chora a tragédia da mulher que mais contribuiu para transformar a sua atitude:

Então, abriu os olhos e disse adeus ao Bairro Partenon, às prostitutas da Azenha, ao Estádio Olímpico, ao tráfego da Avenida Farrapos e às mulheres do Menino Deus [...]. Caminhos olhando os cartazes dos cinemas e dos anúncios de produtos inúteis e quando se aproximava do escritório achou justo dar adeus também ao Bairro Moinho dos Ventos porque tinha gastado muitas noites por lá em saudável luxúria com as domésticas dos casarões burgueses. (p. 245)

***Recebido em março de 2013.***

***Aprovado em abril de 2013.***

*The Female Presence in A Região Submersa by Tabajara Ruas*

#### **Abstract**

The paper aims to analyze how fundamental is the female presence in *A Região Submersa* by Tabajara Ruas. First, we will consider the way the author constructs and deconstructs his characters according to the Western imagination about women and the film noir environment underlying in the novel. After that, we will relate these analyses to the context of women's presence during the military dictatorship in Brazil.

**Keywords:** Tabajara Ruas. *A Região Submersa*. Woman. Film Noir. Military Dictatorship.

## **Referências**

CAMANA, Ângela. *A representação da mulher durante a ditadura militar brasileira: anúncios da revista Veja 1969-85. Trabalho de conclusão do curso (graduação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.*

CARVALHO, Débora Sofia Lemos Pinto. *Fatal, cativa e independente: a mulher no film noir*. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011.

CHAVES, Vania Pinheiro. Aula Inaugural: o romance de oposição à Ditadura Militar de 1964. *Verbo de Minas*, n. 3, p. 179-195, nov. 1999.

GUBERN, Román. *As máscaras da ficção*. Lisboa: Fim de Século, 2005.

PRAZ, Mario. *La chair, la morte et le diable*. Paris: Denoël, 1977.

RUAS, Tabajara. *A região submersa*. Porto: Ambar, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

THÉBAUD, Françoise. Introdução. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Dir.). *História das mulheres*. Porto: Afrontamento, 1991. v. 5.

TORRES. Mateus Gamba. Lutar para manter, lutar para romper: mulheres e a ditadura militar brasileira. *Em Debate*. v. 4, p. 102-103, 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/-/index.php/emdebate/article/view/1980-3532.2010n4p93/19842>>. Acesso em: 20 mar. 2013.